



HAL
open science

L'orizzonte enciclopedico : la catalogazione del sapere nel 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. L'orizzonte enciclopedico : la catalogazione del sapere nel 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio. Giuliana Baldan Zenoni-Politeo et Antonella Pietrogrande, dir. Il giardino e la memoria del mondo, Leo S. Olschki, pp.59-75, 2002, Giardini e Paesaggio, 4. halshs-00168080

HAL Id: halshs-00168080

<https://shs.hal.science/halshs-00168080v1>

Submitted on 6 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Collana diretta da
Lucia Tongiorgi Tomasi
Luigi Zangheri

Il giardino e la memoria del mondo

a cura di

GIULIANA BALDAN ZENONI-POLITEO
e ANTONELLA PIETROGRANDE



Leo S. Olschki
2002

INDICE

<i>Nota introduttiva</i> di LUCIA TONGIORGI TOMASI e LUIGI ZANGHERI	Pag.	V
<i>Presentazione</i> di GIOVANNI MARCHESINI	»	VII
<i>Premessa</i> di GIULIANA BALDAN ZENONI-POLITEO e ANTONELLA PIETROGRANDE	»	IX

I. IL PAESAGGIO DEGLI DEI

MASSIMO VENTURI FERRIOLO, <i>Giardino, paesaggio e memoria</i>	»	3
MICHAEL JAKOB, <i>Spunti per una definizione del paesaggio</i>	»	11
GIULIANA BALDAN ZENONI-POLITEO, <i>Utilitas et decor nei giardini di Roma antica</i>	»	23
MONICA SALVADORI, <i>Gli horti picti nella pittura parietale romana: la fase di formazione di un'iconografia</i>	»	31

II. LA NATURA E LA SUA RAPPRESENTAZIONE

LUIGI ZANGHERI, <i>Pratolino. La grande macchina del cosmo</i>	»	43
LITTA MARIA MEDRI, <i>L'isola di Citera. Gli Dei e gli Eroi del giardino di Boboli</i>	»	53
HERVÉ BRUNON, <i>L'orizzonte enciclopedico: la catalogazione del sapere nel 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio</i>	»	59
ANTONELLA PIETROGRANDE, <i>La teatralizzazione della natura nelle feste e nei giardini italiani del secondo Cinquecento</i>	»	77
MARGHERITA AZZI VISENTINI, <i>L'Olimpo in villa. Riflessioni sulla statuaria nei giardini veneti tra Sei e Settecento</i>	»	93
GIANNI VENTURI, <i>Genius Loci: il giardino, la memoria, gli eroi</i>	»	107
RAFFAELE MILANI, <i>Eloquenza della natura</i>	»	117

INDICE

III. ARTE E MEMORIA

GIUSEPPE RALLO, <i>Segni e memorie tra giardino e paesaggio</i>	Pag. 127
ALBERTA CAMPITELLI, <i>Il paesaggio ed il giardino storico tra innovazione e memoria: il caso di villa Borghese</i>	» 137
PAOLO BÜRGI, <i>Memoria e immaginazione. La storia quale sorgente di ispirazione</i>	» 147
MARIACHIARA POZZANA, <i>Artificio e natura nel giardino contemporaneo. Naturalezza versus artificialità</i>	» 151
PAOLA LANZARA, <i>America America! I fiori dei nostri giardini . . .</i>	» 161

IV. MICROCOSMI

FRANCESCO VALLERANI, <i>Paesaggio e ricordi: il ritorno alla campagna come percorso memoriale</i>	» 175
LUCIANO MORBIATO, <i>Il giardino povero: per una archeologia della memoria</i>	» 189
PATRIZIO GIULINI, <i>Il brolo. Elementi storici e botanici</i>	» 203
MARGHERITA LEVORATO, <i>Il brolo, ovvero la vitalità dell'utile dolci</i>	» 217
BERNARDETTA RICATTI - GIOVANNA BOATTA, <i>Esaltazioni patriottiche, simbologie giacobine e memorie gotiche nel complesso di villa Pasini, Salasco, Valle ad Arcugnano</i>	» 229
NICOLÒ GIUSTI DEL GIARDINO, <i>Il giardino e il serraglio della villa Fracanzan Piovene in Orgiano</i>	» 245

HERVÉ BRUNON

L'ORIZZONTE ENCICLOPEDICO:
LA CATALOGAZIONE DEL SAPERE NEL 'GIARDINO DI MEMORIA'
DI AGOSTINO DEL RICCIO*

A Patricia Falguières e Marcello Fagiolo

Ventimila notizie degne d'interesse, ricavate dalla lettura di circa duemila volumi di autori scelti e raccolte in trentasei libri, era il tesoro che Plinio il Vecchio presentava con orgoglio dedicando la sua *Naturalis Historia* all'imperatore Vespasiano.

Lo spirito enciclopedico che, sulle tracce dell'Antico, si volle riconquistare in epoca rinascimentale, consisteva nel tentativo di raccogliere in una *summa* «tutti i saperi del mondo». ¹ Va detto, seguendo il pensiero di Michel Foucault, che nel XVI secolo, per un Ulisse Aldrovandi, ad esempio, il progetto di una storia naturale resta ancora inscritto in uno spirito simile a quello di Plinio. «Quando deve essere fatta la 'storia' di un animale» scrive Foucault, «la scelta fra il mestiere di naturalista e quello di compilatore si rivela vana e impossibile: occorre raccogliere entro una sola e medesima forma del sapere tutto ciò che è stato 'veduto' e 'ascoltato', tutto ciò che è stato 'raccontato' dalla natura o dagli uomini, dal linguaggio del mondo, delle tradizioni o dai poeti». ²

* Questo saggio presenta in modo schematico uno dei temi affrontati nella mia tesi di dottorato, *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, elaborata sotto la direzione del prof. Daniel Rabreau, 5 voll., 2001. In particolare si fa riferimento al cap. 4: *L'horizon encyclopédique: collectionner, exposer, posséder*, II, pp. 375-529, al quale rimando per ulteriori approfondimenti. Vorrei ringraziare Elisabetta Olita per il suo aiuto nelle ricerche su Del Riccio condotte a Firenze grazie a una borsa di studio a me concessa dall'Ecole Française de Rome, e Luigi Gallo.

¹ Si fa riferimento alla mostra *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumner au XXI^e siècle* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 20 dicembre 1996-6 aprile 1997), catalogo a cura di R. Schaer, Parigi, Bibliothèque nationale de France/Flammarion, 1996.

² M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Parigi, Gallimard, 1966 («Tel», 166), p. 55, tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, 1967. La tesi di Foucault, qui presentata, è stata ripresa nell'importante sag-

A differenza degli autori antichi, però, la somma delle informazioni raccolte nei libri acquisì, a partire dall'Epoca Moderna, un annesso composto da descrizioni e immagini che sembrano testimoniare l'emergere di un'esigenza inedita, legata all'osservazione, al contatto diretto con la realtà fisica delle cose. Tale importante novità lascia supporre la codificazione di nuovi strumenti conoscitivi, come le illustrazioni grafiche e i musei naturalistici, aspetti nei quali la recente storiografia vede l'affermarsi di un metodo 'moderno' nell'approccio con le Scienze Naturali.³

Eppure, malgrado l'evidenza di una trasformazione così radicale, il rapporto fra «le parole e le cose» che componeva il tessuto della tradizione scientifica, continuò a motivare un paziente sforzo sistematico, definito con acume da Patricia Falguières «l'inventario del memorabile».⁴ Dei cataloghi di *mirabilia* ereditati dagli antichi, delle liste scrupolosamente raccolte dai filologi, dagli esegeti, dai bibliotecari, bisognava assicurare la trasmissione attraverso un aggiornamento che ne completasse l'enumerazione e, soprattutto, ne organizzasse il contenuto. Un impegno simile era previsto anche per i 'registri di luoghi comuni', collezioni di *exempla* dove ogni strategia discorsiva poteva trovare la sua materia prima, seguendo la regola – fondante nella retorica e nella logica classica – della topica, ossia l'uso di 'magazzini' di idee, immagini e formule da impiegare nell'*inventio*.⁵ Tale sterminato materiale, ereditato dall'antichità, divenne l'oggetto di voluminose edizioni,⁶ nelle quali la moltitudine di citazioni, di sentenze, di casi celebri, inizialmente ordinati per rubriche, vennero disposti, con il passare del tempo, in modo sempre più arbitrario, seguendo un criterio al quale lo stesso Plinio aveva fatto ricorso quando non fosse possibile procedere per classificazioni logiche, cronologiche o geografiche: l'ordine alfabetico.

gio di C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempo» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971 («Biblioteca di lettere italiane», IX), pp. 6-9.

³ Sul tema si vedano le sintesi proposte da G. OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992 («Annali dell'Istituto storico italo-germanico», Monografia 17), e P. FINDLEN, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1996² («Studies in the History of Science and Culture», 20).

⁴ P. FALGUIÈRES, *Inventaires du mémorable*, in *Feux pâles. Une pièce à conviction*, catalogo della mostra (Bordeaux, 7 dicembre 1990-3 marzo 1991), Bordeaux, Capc/Musée d'Art contemporain, 1990, pp. 15-30.

⁵ Sulla fortuna dei luoghi comuni della tradizione classica, rimane essenziale il contributo di E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948, tr. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

⁶ Sull'argomento, cfr.: A. MOSS, *Printed common-place books and the structuring of Renaissance thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996; J. CLÉARD, *De l'encyclopédie au commentaire, du commentaire à l'encyclopédie: le temps de la Renaissance*, in *Tous les savoirs du monde*, cit., pp. 164-169.

Certo quest'ultimo non fu l'unico mezzo usato: possiamo citare, infatti, un nuovo approccio al problema della classificazione del sapere, frutto della riforma della dialettica e della pedagogia che, iniziata con Rodolfo Agricola alla fine del Quattrocento, si cristallizzò, intorno al 1550, nelle ricerche di Pierre de la Ramée. Detto Ramus o, in italiano, Pietro Ramo, l'intellettuale francese teorizzò la possibilità di un 'metodo' di logica universale, in cui si rinnovasse la doppia nozione aristotelica del genere e della specie senza rinunciare alla predilezione platonica per la divisione dicotomica.

Tali fermenti condussero, in tutta l'Europa civilizzata, a un vasto movimento intellettuale, il cosiddetto Ramismo, il cui fine fu di 'ramificare' e 'trasformare in un albero' l'insieme delle conoscenze umane.⁷ Il 'furore classificatorio', che senza dubbio ebbe un peso notevole nell'emergere di un approccio tassonomico delle Scienze Naturali, toccò anche alcuni autori interessati all'arte dei giardini. È il caso di Olivier De Serres, ugonotto francese sensibile, a nostro avviso, alla corrente del Ramismo per nazionalità e confessione. Pubblicando nel 1600 *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, diviso in otto libri da lui chiamati «luoghi», De Serres si legò direttamente alla corrente delle *summe* didattiche e classificatorie, ispirate alla riforma dialettica, nelle quali la materia trattata si ripartiva in capitoli determinati da una divisione metodica, riassunta in tavole sinottiche.⁸

All'alba dell'Età Moderna, racchiudere il sapere in un sistema richiedeva ancora la creazione di un ordine necessario all'esposizione delle conoscenze, ma il ventaglio delle possibilità offerte si allargò, disegnando un vasto orizzonte per lo sforzo enciclopedico percorso dagli intellettuali con accanito fervore. Il giardino ne fornì uno dei paradigmi principali, divenendo, come scrive Marcello Fagiolo, «teatro del mondo e della memoria».⁹

⁷ Su tale movimento e la sua importanza nella cultura del secondo Cinquecento, sono fondamentali gli studi di P. FALGUIÈRES, fra i quali ricordiamo *Fondation du Théâtre ou Méthode de l'exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565)*, «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», n. 40, 1992, pp. 91-115. Si veda anche L. BOLZONI, *La Stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995 («Saggi», 797), cap. 2: *Alberi del sapere e macchine retoriche*, pp. 26-86. Per un quadro generale della riforma dialettica nel Rinascimento, si rimanda a L. JARDINE, *Humanistic Logic*, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, a cura di C.B. Schmitt, Cambridge University Press, 1988, pp. 173-198, e alla bibliografia ivi contenuta.

⁸ O. DE SERRES, *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, 1600, ried. a cura di J.-P. Capitani, Arles, Actes Sud, 1996. Un esempio della ripartizione del testo per tavole sinottiche è il «Sesto luogo», *Des jardinages*, in cui l'autore distingue tra varie «espèces» di orti e giardini; cfr. pp. 730-731.

⁹ M. FAGIOLO, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1980, pp. 125-141. Fra i numerosi saggi dello studioso sull'argomento, si veda anche *Le paradis de la mémoire: des jardins citadelles de Dante à la «cité du Soleil» de Versailles*, in *Le*

Nel contesto dell'effervescenza intellettuale che animò il XVI secolo riguardo al problema dell'organizzazione del sapere, argomento qui solo accennato, risulta di particolare interesse l'analisi dell'opera teorica di Agostino Del Riccio (1541-1598). Autore di un trattato sull'*Arte della memoria locale* (1595) e di una monumentale *Agricoltura sperimentale* (1595-1598),¹⁰ il fiorentino, monaco domenicano, offre una chiave di lettura per un'interpretazione critica della relazione, essenziale nella cultura cinquecentesca, fra giardino e memoria.

Ricordiamo innanzitutto il progetto dell'*Agricoltura sperimentale*: si tratta, come scrive lo stesso Del Riccio nell'avvertimento ai lettori, di una *summa* destinata a insegnare, dissertando su ogni pianta, tutto ciò che l'autore ha appreso nella sua lunga esperienza. L'ordine dei capitoli è alfabetico e una «tavola universale molto copiosa», apparentemente mai redatta, avrebbe dovuto orientare il lettore nella consultazione dell'opera.¹¹ Rimasta incompiuta per la morte del frate domenicano nel 1598, l'impresa si fermò alla compilazione parziale della lettera G.

La prima parte, più precisamente, il «primo libro dell'*Agricoltura sperimentata*»,¹² è seguita da una seconda intitolata *Agricoltura teorica*. Due altri libri dovevano completare l'insieme: uno sui fiori, illustrato da Vincenzo Dori, probabile autore di alcune tavole a soggetto botanico che aprono il terzo tomo del manoscritto,¹³ e uno sui frutti che, verosimilmente, non fu mai eseguito. Il trattato si presenta dunque come una 'enciclopedia' d'orticoltura, organizzata in articoli legati ai nomi delle piante. Un'altra 'enciclopedia' di Del Riccio, l'*Istoria delle pietre*, in cui il monaco analizza i minerali e le rocce impiegate per l'architettura e l'ornamentazione, propone la stessa classificazione lessicografica, seguendo però una progressione tematica e non alfabetica.¹⁴

Jardin, art et lieu de mémoire, Atti del convegno di Studi (Vassivière-en-Limousin, settembre 1994), a cura di M. Mosser e P. Nys, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, pp. 55-86.

¹⁰ A. DEL RICCIO, *Arte della memoria locale*, ms. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi BNCF), Fondo Nazionale II, I, 13; Id., *Agricoltura sperimentale*, ms. BNCF, Targioni Tozzetti 56, 3 voll. Per quest'ultima opera e gli altri manoscritti conosciuti, si rimanda all'edizione critica a cura di L. TONGIORGI TOMASI, Firenze, Olschki, di prossima pubblicazione. Su Agostino Del Riccio, si vedano: P. BAROCCHI, Introduzione a A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1979, pp. IX-XXIX; D. HEIKAMP, *Agostino del Riccio, Del giardino di un re*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine fonti letterarie e storiche*, Atti del convegno di Studi (Siena e San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 59-123: 59-64; S. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, Firenze, Olschki, 2 voll., 1996, in particolare I, pp. 154-157 e 219-221.

¹¹ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., I, cc. 4v-5r.

¹² *Ivi*, c. 4r.

¹³ Il libro sui fiori fu offerto a Girolamo Sommai, come attestano numerosi riferimenti sparsi nel testo. Cfr. *Ivi*, II, c. 381r e III, c. 9r.

¹⁴ Dell'*Istoria delle pietre* si conoscono numerose copie manoscritte. Oltre all'edizione già citata

La struttura di questa ambiziosa *Agricoltura sperimentale* sembra rispondere, a una prima visione, alle esigenze del moderno spirito enciclopedico del quale è un esempio pregnante l'opera di Pirro Ligorio che, nella seconda redazione del suo *Libro delle Antichità*, stesa a partire dal 1568, era passato da una divisione per soggetti a una alfabetica per articoli.¹⁵ L'articolazione apparentemente metodica dell'opera di Del Riccio è però turbata da continue digressioni con il sapore e spesso la pesantezza di un interminabile monologo del monaco chiacchierone e non avaro d'elogi che vorrebbe dire tutto ai suoi lettori – i suoi amici –, lasciando a persone più esperte il compito di rivedere il testo in caso di un'eventuale stampa.¹⁶ Aneddoti, proverbi, ricordi personali s'intrecciano costantemente, senza il richiamo continuo alle *auctoritates* che caratterizza, di solito, il discorso sapiente. L'inventario scientifico si trasforma così in una sorta di memoria personale, regalandoci una miniera di informazioni sulla Firenze della seconda metà del Cinquecento.

Tale giocosa abbondanza lascia a volte esterrefatti. Ne è un esempio il capitolo «delle Acque», in cui l'autore, pur analizzando le diverse tecniche d'alimentazione idrica dei giardini, filo conduttore del testo, moltiplica le digressioni, sulle qualità mediche delle bevande fresche.¹⁷

Il secondo libro dell'opera, l'*Agricoltura teorica*, è composto in maniera più sistematica, proponendo delle liste alfabetiche di piante fiorite per ogni mese dell'anno – da marzo a febbraio secondo il calendario fiorentino – accompagnate da consigli per la loro giusta coltivazione.¹⁸ Il primo libro ne dà un'immagine abbreviata al capitolo 74, intitolato «De' fiori che sono ne' giardini di Firenze di marzo e ne' 12 mesi de l'anno».¹⁹ Concepite con un pragmatismo imperturbabile, le liste di nomi che compongono queste due parti del trattato perdono ogni dimensione narrativa per divenire un vero e

di P. Barocchi (ristampa anastatica del ms. Biblioteca Riccardiana di Firenze, cod. 230), vedi anche A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre*, edizione a cura di R. Gnoli e A. Sironi, Torino, Umberto Allemandi & C., 1996 («Archivi di Arti decorative»), 1996. L'ordine seguito viene esposto alla fine del trattato: «devo avvertire che ho tenuto questo bell'ordine nel descrivere le pietre [...]. E prima scrivo le pietre pellegrine che i Romani hanno condotto in Italia; secondario, quelle che si cavano nella bella Italia; terzo, si ragiona delle pietre preziose e perle [...]. Ma chi vuol veder il bell'ordine lega la tavola universale, ché così si deve ridurre la presente opera» (*Ivi*, c. 114r, p. 191). Anche in questo caso l'indice previsto risulta mancante.

¹⁵ Per una presentazione dei citati manoscritti ligoriani di Napoli e Torino si veda: D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio on the nobility of the arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVII, 1964, pp. 191-210: 191.

¹⁶ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., I, c. 49v.

¹⁷ *Ivi*, I, cc. 30v-83v.

¹⁸ *Ivi*, III, cc. 104r-234v.

¹⁹ *Ivi*, II, cc. 441r-451r.

proprio catalogo di botanica, efficace e fortunato, stando al numero di copie che ne sono ancora conservate.²⁰

Solo il capitolo che chiude questo primo libro, intitolato «Del Giardino di un re», spicca nel contesto generale per l'ampiezza e il tono.²¹ Del Riccio vi descrive minuziosamente una residenza ideale, composta da un palazzo e da tre insiemi vegetali distinti, di pianta quadrangolare e divisi da un sistema di viali ortogonali: un «giardino dei fiori», uno «dei frutti nani» e un «bosco regio». Nella sua concezione tipologica, la composizione risponde al principio della tripartizione delle piantagioni, applicato abitualmente nei giardini rinascimentali,²² come nel caso di villa Medici a Roma.²³ Si tratta in effetti di una dimensione essenziale dell'arte dei giardini nel XVI secolo: il tracciato geometrico permette infatti di distribuire unità distinte organizzandole nello spazio. Esempio significativo di tale logica sistematica è il progetto di Tribolo per Boboli, come testimonia Vasari nelle sue *Vite*:

Avendo poi compero il duca Cosimo il palazzo de' Pitti [...] e desiderando Sua Eccellenza di adornarlo di giardini, boschi e fontane e vivai et altre cose simili, fece il Tribolo tutto lo spartimento del monte in quel modo che egli sta, accomodando tutte le cose con bel giudizio a i luoghi loro, se ben poi molte cose son state mutate in molte parti del giardino.²⁴

Lo «spartimento» corrisponderebbe, dunque, all'operazione retorica della

²⁰ Si veda fra gli altri il ms. BNCF, Nuovi Acquisti 1072, che contiene queste due sezioni, con i titoli rispettivi *Dell'Agricoltura sperimentata libro secondo* (pp. 1-236) e *Libro de' fiori che sono in tutto l'anno* (pp. 341-373), insieme a copie di trattati di Bernardo Davanzati e Giovanni Antonio Popoleschi (pp. 237-240 e 241-338). Si veda anche il ms. BNCF Landau Finaly 78, in cui sono riportati il *Libro secondo dell'Agricoltura sperimentata* (pp. 67-267, datato 1597 nell'indice a p. 43), il *Libro primo de' fiori che si trovano nella città di Firenze mese per mese di tutto l'anno* (pp. 9-31), con l'aggiunta del *Libro primo delle pietre* di A. Del Riccio (pp. 273-380), ossia la citata *Istoria delle pietre*.

²¹ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, cc. 42r-93r. Il capitolo è stato pubblicato da D. HEIKAMP, *Agostino del Riccio*, cit., pp. 65-123, edizione a cui rimandano i riferimenti nelle note seguenti. Il brano alle cc. 47r-61v (ed. HEIKAMP, pp. 72-96) è riportato anche in M. AZZI VISENTINI, (a cura di), *L'Arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, Il Polifilo, 2 voll., 1999 («Classici italiani di scienze tecniche e arti»), I, pp. 419-445.

²² Si veda sull'argomento l'importante contributo di C. LAZZARO, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1990, cap. 2: *The planting reconstructed*, pp. 20-45.

²³ A testimoniare l'ordinamento originale della villa romana, si consideri il resoconto del viaggiatore scozzese Fynes Moryson, che visitò villa Medici nel 1594: «*the first Garden had onely Flowers; the second in the upper part, had a sweete Grove, and the lower part was full of fruit trees*» (F. MORYSON, *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell* (1617), Glasgow, James Maclehose and Sons, 4 voll., 1907-1908, I, p. 291).

²⁴ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di P. Della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, revisione del testo A. Rossi, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1967², V, p. 482.

dispositio, che ordina e organizza gli elementi estratti, attraverso l'*inventio*, da una riserva di luoghi comuni: una topica.²⁵ Vedremo come questa convergenza acquisti una consistenza particolare nel pensiero di Del Riccio.

Con un riferimento esplicito ai modelli dei giardini medicei, il monaco domenicano usa questa struttura predefinita per descrivere nel dettaglio il «Giardino di un re», il cui ordinamento deve mostrare con chiarezza la magnificenza del sovrano. La ricchezza e la diversità dell'insieme, che si tratti di piante o di animali, viventi – pesci nelle vasche, uccelli nelle voliere, fiere nei serragli – o rappresentati in scultura e pittura, offre un confronto fra *naturalia* e *artificialia* che avvicina, come ha osservato Giuseppe Olmi, il progetto del giardino a un «museo naturalistico».²⁶

Così pensato, il giardino di Del Riccio ricorda il Casino di San Marco, dove il Gran Duca Francesco I aveva riunito una collezione di vegetali rari, affidati alle cure del 'semplicista' Giuseppe Casabona, accanto ai quali era conservata una serie impressionante di immagini naturali, eseguite dal pittore Jacopo Ligozzi. Della grandiosa raccolta granducale Aldrovandi redasse un catalogo scrupoloso durante il suo soggiorno fiorentino nel 1586.²⁷

Per il «giardino dei fiori» Del Riccio si rifà esplicitamente all'organizzazione tipica degli orti botanici dell'epoca, fondata anch'essa sulla ripartizione geometrica abituale dei giardini 'ornamentali', a due livelli di divisione.²⁸ Del Riccio spiega, infatti, come il terreno di forma quadrangolare sarà diviso da otto viali convergenti al centro; negli otto «quadri» triangolari ricavati saranno poi distribuiti centinaia di «scompartimenti» geometrici dove verranno disposte le diverse varietà di fiori. I «quadri», come scrive il monaco, saranno

²⁵ Sull'argomento si veda: H. BRUNON, *Da Castello a Pratolino: Buontalenti e l'eredità del Tribolo*, in *Niccolò Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Atti del convegno di Studi (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri Venturi e L. Zangheri, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano, 2001, pp. 125-136.

²⁶ G. OLMI, *L'inventario del mondo*, cit., pp. 266-267.

²⁷ Cfr. U. ALDROVANDI, *Itinerarium Florentiae factum anno 1586 a die 13 usque a diem 22 Iunii*, ms. Biblioteca Universitaria di Bologna, Aldrovandi 136, IX, cc. 32r-88v, edito da A. Tosi (a cura di), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, Firenze, Olschki, 1989 («Archivio della corrispondenza degli scienziati italiani», 5), pp. 308-366; in particolare per gli elenchi delle piante coltivate nel Casino di San Marco e le tavole naturalistiche di pesci, uccelli e piante eseguite dal Ligozzi, cfr. cc. 33v-51r (pp. 310-329).

²⁸ Si vedano, ad esempio, le prescrizioni di Girolamo Gatteschi da Firenzuola (o Fiorenzuola) nel suo trattato *La grande arte dell'agricoltura* (1552): «ne i quadri del detto giardino, scompartiti in croce, creare certi viottolotti fatti per corre gl'erbaggi, scompartendo ancora questi in croce et facendo loro certe spallierette basse di qua e di là» (ms. Biblioteca Laurenziana di Firenze, Fondo Ashburnam 538. Il brano sopra citato è estratto dalla trascrizione di A. TAGLIOLINI, *Girolamo Firenzuola ed il giardino nelle fonti della metà del '500*, in *Il giardino storico italiano*, cit., pp. 295-308: 307).

contrassegnati da una lettera, da A a H, e gli «scompartimenti» da un numero, inciso sulle bordure divisorie di marmo:

tutto si fa acciò che poi con il tuo libretto ad uso di repertorio che ha tal ordine che ha il giardino, tu possi trovare che piante son in tutti i numeri della lettera [...] Così è distinto il bellissimo giardino del Granduca appo le stalle ducali.²⁹

Il progetto di Del Riccio deriva direttamente dal modello dell'orto botanico di Firenze, da lui evocato nel passo, compresi la «bellissima fontana adornata con tanti animali» prevista per il centro della composizione, ispirata a quella di Antonio di Gino Lorenzi,³⁰ e il sistema della numerazione progressiva. In un altro brano dell'*Agricoltura sperimentale*, l'autore evoca il sistema di ordinamento per lettere e numeri, applicato simultaneamente al giardino e al suo «repertorio», come fu messo in opera nel giardino di Firenze da Niccolò Gaddi e Giuseppe Casabona durante il regno di Fernando I.³¹

Sappiamo che una identica disposizione si trovava nell'orto botanico di Padova: il piccolo libro edito da Girolamo Porro a Venezia nel 1591, dal titolo *L'Horto de i Semplici di Padova*, fornisce le incisioni delle piante di ciascuno dei quattro «quadri» del giardino («arelle», «areole» o «appartamenti»). Ogni parte è numerata e una lista, composta per ordine alfabetico, riporta, alla fine del libro, tutti i nomi delle piante suscettibili di esservi coltivate, ad uso degli studenti i quali, in caselle lasciate vuote, potevano annotare, come esercizio, i vegetali corrispondenti ad ogni «arella» numerata.³²

Si è già evocato il legame fra le tecniche dell'*ars memoriae* e il metodo organizzativo esposto nel libro di Porro e nel trattato di Del Riccio: come riassume Lucia Tongiorgi Tomasi, gli indici di piante «costituivano un momento di addestramento dell'*ars memoriae*, mentre lo spazio specifico occupato dall'essenza vegetale assumeva la funzione di *locus mnemonicus* fisicamente localizzato».³³ Tuttavia, occorre sottolineare come, in tale caso, sia coinvolta una

²⁹ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, cc. 49r-49v (ed. HEIKAMP, pp. 74-75).

³⁰ La fontana, scomparsa in epoca ignota, è ricordata da G. VASARI, *Le Vite*, cit., VIII, p. 59: Antonio Lorenzi «ultimamente ha fatto nel bellissimo giardino delle stalle vicino a San Marco, bellissimi ornamenti a una fontana isolata, con molti animali acquatici fatti di marmo e di mischi bellissimi».

³¹ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., I, cc. 74v-75r. Cfr. anche III, cc. 14r-v dove l'organizzazione del Giardino delle Stalle viene nuovamente descritta: Del Riccio spiega di aver spesso consultato questo «libro detto il repertorio che chiama ciascuna pianta per ordine».

³² *L'Horto de i Semplici di Padova*, Venezia, Girolamo Porro, 1591 (ristampa anastatica Padova, Editoriale programma, 1986). Per un'analisi del volume, si veda E.M. CAPPELLETTI, *Le collezioni viventi nell'Orto botanico ai tempi del Cortuso (1591)*, in *L'Orto botanico di Padova 1545-1995*, a cura di Alessandro Minelli, Venezia, Marsilio/Università degli studi di Padova, 1995, pp. 196-242.

³³ L. TONGIORGI TOMASI, *Gli orti botanici nei secoli XVI e XVII*, in *L'architettura dei giardini d'occidente*, a cura di M. Mosser e G. Teyssot, Milano, Electa, 1990, pp. 77-79: 78. Vedi anche

forma di *ars memoriae* pragmatica, tipica della fine del Cinquecento, largamente ispirata ai principi della retorica ereditata dall'Antichità e dal Medio Evo, ma estranea a quei valori ermetici e neoplatonici che vi furono 'innestati' in epoca rinascimentale, dei quali è un pregnante esempio il trattato *l'Idée del teatro* di Giulio Camillo, pubblicata nel 1550 a Firenze.³⁴

Fedele alla tradizione dell'ordine domenicano, Agostino Del Riccio elaborò un manoscritto, *l'Arte della memoria locale* (1595), nel quale la tendenza appena accennata è illustrata con grande chiarezza.³⁵ Dopo aver esposto i precetti classici sulla scelta dei *loci* e delle *images*, l'autore suggerisce l'impiego di liste alfabetiche, ordinate come raccolte precostituite e ordinate di figure, offrendo dei modelli composti come degli alfabeti 'naturalistici' di fiumi, di pesci, di pietre, di piante.³⁶ Dobbiamo però segnalare l'ambiguità di tale posizione. Non solo, infatti, l'enumerazione alfabetica, per la sua struttura seriale, offre una riserva di immagini e di luoghi già ordinata, ma tende essa stessa a divenire l'oggetto principale del testo, materia da memorizzare. Come brillare in società? Imparando a memoria l'indice alfabetico delle piante che germogliano in ogni mese riportato nel suo trattato *l'Agricoltura teorica* e, in occasione di un banchetto, dando mostra di sé con sapienti disquisizioni sui fiori che decorano la tavola e citando tutti i possibili vegetali che si trovano a Firenze.³⁷ Del Riccio vi propone poi diversi modelli per l'ordinamento dei luoghi, illustrati da disegni inseriti a frontespizio dei capitoli: in linea dritta (come il corpo umano dalla testa ai piedi), in linea circolare (ancora come un corpo, ma partendo da sinistra verso destra) e, infine, in linea trasversale (ad esempio, uno spazio urbano, una piazza, una strada).

Id., *Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-Century Manual*, «Journal of Garden History», 3, 1983, pp. 1-34; «Extra» e «Intus»: progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra il XVI e XVII secolo, in *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del convegno di Studi (Palermo, 14-17 aprile 1984), Palermo, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, s.d., pp. 48-57.

³⁴ G. CAMILLO, *L'Idée del teatro* (1550), edizione a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio editore, 1991. Sull'*ars memoriae*, impossibile non rinviare agli studi ormai classici di P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, e di F.A. YATES, *The Art of Memory*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1966, tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993². Si veda anche *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992.

³⁵ La Yates scrive a questo proposito: «Il frate non aveva sentito parlare delle eccitanti trasformazioni rinascimentali dell'arte della memoria». Cfr. F.A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 227; per le illustrazioni del manoscritto, si vedano le tavole n. 19-24. Su questo trattato, si rimanda inoltre alle osservazioni di L. BOLZONI, *L'«invenzione» dello Stanzino di Francesco I*, in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1980, pp. 255-299; 290-295 e di P. FALGUIÈRES, *Les raisons du catalogue*, «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», n. 56/57, 1996, pp. 5-19; 13-14.

³⁶ A. DEL RICCIO, *Arte della memoria locale*, cit., c. 16r.

³⁷ *Ivi*, cc. 46v-47r.

Gli alfabeti hanno dunque la stessa virtù di un luogo mnemonico: costituiscono una sequenza lineare. Ricorda intelligentemente Patricia Falguières come l'impiego di alfabeti ad uso di riserva di immagini, fatto dai numerosi praticanti dell'*ars memoriae*, risponda, empiricamente, ad una esigenza: «la scansione di una successione temporale e spaziale, il susseguirsi regolato di unità distinte, 'l'ordine' in altre parole, è il principio attivo dell'arte della memoria». ³⁸

Molti elementi essenziali meritano, a questo punto, di essere chiariti. Come testimonia il pensiero di Del Riccio, l'esperienza degli orti botanici aveva confermato l'idea che il giardino potesse costituire uno strumento nell'ordinamento delle 'cose della natura' e, dunque, un passo importante per la cultura enciclopedica. ³⁹ Riassumendo, la questione cruciale che si poneva ai naturalisti dell'epoca – della quale Foucault non ha percepito tutta la portata teorica – era di stabilire un sistema di concordanze fra «le parole e le cose», fra l'ordine del linguaggio e quello del reale. Da un lato la critica filologica dei testi antichi restituiva una moltitudine varia di denominazioni associate a virtù reali o leggendarie, dall'altro l'approccio empirico, stimolato dall'arrivo di numerose rarità esotiche, obbligava a confrontarsi con l'effettiva varietà della natura. Si trattava allora di 'catalogare' questo sterminato materiale, procedura indispensabile volendo scrivere una storia naturale che, al di là della necessaria compilazione, offrisse dei riferimenti identificabili con chiarezza.

L'illustrazione scientifica divenne pertanto uno degli strumenti principali nel tentativo di conoscenza sistematica dell'universo terreno. Scrive a proposito Aldrovandi in una lettera al Gran-Duca Francesco I:

delle pitture delle piante et animali si può venire in cognitione certissima di quelle che in natura si ritrovano, trovandosi perpetue le specie naturali le quale si possono certificare per questi individui delle piante et animali dipinti dal vivo [...] insieme con l'istorie con varie nomenclature della cosa dipinta, descrivendo la sua natura, temperatura et facultà così manifesta come occulta. ⁴⁰

L'illustrazione di un «individuo», di uno *specimen* particolare, permette-

³⁸ P. FALGUIÈRES, *Les raisons du catalogue*, cit., p. 13.

³⁹ Si rimanda alle ricerche recenti di P. FALGUIÈRES, fra le quali si segnala il suo dottorato di ricerca, dal titolo *Invention et mémoire. Aux origines de l'institution muséographique: les collections encyclopédiques et les Cabinets de merveilles dans l'Italie du XVI^e siècle*, Université de Paris-I, 1988, e il saggio già citato *Les raisons du catalogue*. La mia analisi sviluppa alcune delle ipotesi proposte dalla studiosa.

⁴⁰ U. ALDROVANDI, ms. Biblioteca Universitaria di Bologna, Aldrovandi 6, I, cc. 37r-v, lettera a Francesco de' Medici, 27 settembre 1577, trascritta in TOSI (a cura di), *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, cit., n. 3, pp. 241-242.

va, secondo quanto detto, di designare una specie universale alla quale fosse possibile riportare la sua «istoria», le sue varie «nomenclature» e le sue proprietà, soprattutto medicinali.⁴¹ Come un poliziotto, il naturalista cinquecentesco compilava delle schede segnaletiche dotate di un ritratto. Gli esemplari conservati negli orti botanici, distribuiti in caselle numerate, avevano pertanto lo stesso statuto epistemologico delle immagini: erano testimoni.

Grazie ai cataloghi dei giardini, ai «repertori» dei quali parla Del Riccio, si poteva dare un volto ai nomi di piante raccolte in liste alfabetiche, come quella pubblicata alla fine del volume di Porro, redatta dal nuovo prefetto dell'orto di Padova, Giacomo Antonio Contuso, a partire dall'indice dei *Semplici* d'Anguillara pubblicato nel 1561.⁴² Il catalogo funzionava esattamente come l'indice di un libro a stampa, rinviando per ogni voce lessicale a un numero di pagina in cui la materia era spiegata e, in qualche caso, illustrata. A sua volta, il giardino, dove ogni pianta era localizzabile con certezza nella sequenza ordinata dei compartimenti, diveniva un indice vivente, rendendo possibile una coincidenza fra il 'libro della natura'⁴³ e i libri sulla natura. Era una «certificazione», come dice Aldrovandi, indirizzata alla costituzione di un sapere sia teorico che pratico, necessario, ad esempio, per assicurare la preparazione corretta di medicinali.⁴⁴

Il progetto di Del Riccio suggerisce come la relazione epistemologica fra le parole e le cose – o le loro immagini – fondata sulla nozione di un indice, pos-

⁴¹ Esemplare a questo proposito il lavoro di P.A. MICHIEL, *I cinque libri di piante*, edizione a cura di E. De Toni, Venezia, Carlo Ferrari, 1940. Il manoscritto (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, It. II, 26-30 = 4860-4864), probabilmente redatto fra il 1555 e la morte del botanico nel 1576, è composto da vere e proprie schede, con un'immagine sul recto e, sul verso, la 'storia' della pianta ordinata sotto diverse voci, fra le quali i vari «nomi» tratti dalle nomenclature antiche e volgari, e i «genera», cioè le specie vicine o che hanno lo stesso nome.

⁴² Cfr. E.M. CAPPELLETTI, *Le collezioni viventi*, cit., p. 198.

⁴³ Sulla metafora del 'libro della natura' e le sue implicazioni filosofiche, si veda: E. GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano, Bompiani, 1994² («Saggi tascabili», 34), pp. 451-465.

⁴⁴ Si veda a questo proposito la *Nuova istanza del Consiglio ai Riformatori* dell'Università di Padova (14 febbraio 1544) in cui il Rettore della Facoltà delle Arti, difendendo la creazione dell'Orto Botanico, ricorda «li errori che accadeno ne le compositioni che si fanno, per la difficulta di tal cognitione [di *Simplici*], e conclude: «sarrìa cosa optima che si facesse una spetiarìa in Padua dove si tenesse tutte le cose necessarie alla salute di corpi umani, la qual fusse come uno *indice* (n.d.a.), o vero come si suol dire la preta dil Toccho, ne la quale si ritrovassero tutte le ditte cose et si conoscessino le vere dalle fitticie». La citazione è tratta da: M. AZZI VISENTINI, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano, Il Polifilo, 1984, doc. II, p. 246. L'espressione è ripresa due anni dopo nella descrizione dell'Orto pubblicata da Marco Guazzo: «che si facesse in detto orto una spetieria, laqual fusse come un *indice* (n.d.a.) delle cose secche di Levante, col quale s'imparassero a conoscer le vere medicine dalle false». Cfr. *Ivi*, doc. V, p. 250. L'analisi critica dei testi citati costituisce una sezione della mia tesi di dottorato.

sa fornire il substrato alla concezione del giardino regio. Il principio si applica, in maniera particolare, in alcune delle trentadue grotte o fontane che decorano i quattro «quadri» o «labyrinthi» dei quali è composto il «bosco regio».

Al centro del primo labirinto, una piazzola ottagonale sarà circondata da una doppia loggia con al centro una «vivaio» per i bagni; i soggetti dipinti immaginati dal monaco dovranno raffigurare tutte le tecniche della pesca.⁴⁵ Il modello esplicito è la grotta principale dell'*Appennino* a Pratolino, nella quale Ligozzi aveva riportato a fresco i suoi disegni di specie ittiche.⁴⁶ Per il frate è l'occasione per enumerare una serie di modi di pescare, ma anche per riportare un'impressionante lista alfabetica di nomi di pesci, in cui si contano più di centocinquanta voci, sinonimi compresi. Risulta chiara l'intenzione del monaco di trasformare la grotta in una sorta di enciclopedia viva le cui immagini, basate sull'ossevazione diretta dell'animale come nell'opera di Ligozzi, avrebbero permesso di identificare ogni diversa specie ittica.

In una grotta del secondo labirinto, consacrata agli uccelli, ritroviamo una lista simile che comprende circa cento diversi nomi;⁴⁷ una varietà così alta da rivaleggiare con la famosa 'Stanza degli uccelli' del padiglione di Ferdinando a villa Medici a Roma, dove gli affreschi di Jacopo Zucchi erano ricavati dalle stampe del trattato d'ornitologia di Conrad Gesner.⁴⁸

Del Riccio rende sistematica la tendenza enciclopedica dei decori medicei, arrivando a progettare le sue grotte, mai realizzate, come dei veri e propri dispositivi mnemonici, dei sistemi d'immagini che avrebbero dovuto servire come riferimento agli indici lessicali derivati, questi stessi, dalle liste alfabetiche compilate nell'*Arte della memoria locale*.⁴⁹

Nel terzo labirinto, al contrario, la maggioranza delle grotte sono dedicate a un solo animale, come, ad esempio, il leone, simbolo di Firenze. Il re delle belve, circondato dagli animali suoi sudditi, doveva essere scolpito seduto su un trono; scrive Del Riccio: «in questa stanza ci deon essere tutti i fatti del liono; ne dirò parecchi rimettendomi alli diligenti scrittori».⁵⁰ L'istrionico domenicano si mette così a raccontare storie ed esempi utili agli artisti per le illustrazioni della grotta: dei mercanti giudicano la magnanimità del leone pre-

⁴⁵ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, cc. 58v-60v (ed. HEIKAMP, pp. 91-93).

⁴⁶ Questa grotta viene descritta da U. ALDROVANDI, *Itinerarium Florentiae*, cit., c. 73v, p. 351.

⁴⁷ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, cc. 63r-64r (ed. HEIKAMP, pp. 98-99).

⁴⁸ Sulla 'Stanza degli uccelli' come dispositivo enciclopedico e mnemonico, si veda: P. MOREL, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique*, in *La Villa Médicis*, a cura di A. Chastel e P. Morel, Roma, Académie de France à Rome/École Française de Rome, III, 1991, cap. 1: *Un teatro di natura*, pp. 45-88.

⁴⁹ Si veda A. DEL RICCIO, *Arte della memoria*, cit., cc. 17v e 20r per gli elenchi di pesci e di uccelli.

⁵⁰ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, c. 66v (ed. HEIKAMP, p. 102).

levandogli un pezzo di preda; un condannato a morte è risparmiato da un leone al quale aveva precedentemente portato delle cure; un altro condannato si salva torcendo la lingua della fiera prima che essa lo divori; un leone uccide gli animali che non lo omaggiano come gli è dovuto, e così di seguito. I soggetti degli affreschi compongono una sorta di antologia delle connotazioni morali dell'animale, dalla sua generosità all'irascibilità dispotica.

Siamo esattamente all'opposto delle grotte precedentemente trattate, dove l'immagine naturalistica, priva di ogni vocazione simbolica, designava semplicemente una specie animale al fine di comporre una sorta di 'teatro della natura'. Qui, come nelle 'storie naturali' in cui il sapiente si fa compilatore e riprende l'idea «dell'inventario del mondo», l'oggetto naturale resta strettamente legato ai valori e alle pratiche umane: diviene segno culturale. Tale era, senza dubbio, l'ordinamento della Grotta degli Animali nella villa di Castello, nella quale le sculture di fiere erano cariche di significati araldici e emblematici legati alla politica dei Medici.⁵¹

L'enciclopedismo della Grotta del leone descritta da Del Riccio non è più strettamente naturalistico, ma piuttosto etnografico, antropologico. Il giardino diviene il supporto per una rappresentazione dei rapporti fra uomo e natura: un repertorio di leggende sul mondo naturale in cui il leone è un animale politico che incarna le virtù e i vizi di un re; un censimento degli usi della natura che restituisce all'aneddoto il sapore e il valore morale che gli accordava Plinio.

Seguendo la logica enciclopedica, il punto culminante del progetto di Del Riccio è nel grande piazzale al centro del «bosco regio», fulcro dei viali principali, dove un anfiteatro, destinato agli spettacoli pubblici, è formato da quattro piani di logge, secondo il modello del Colosseo. Scrive il monaco:

In dette logge ci dee essere dipinti tutte le province del mondo, et in ogni provincia vi sieno dipinti tutti gli animali che vi abitano, si nell'acqua come nella terra et nell'aria; ma questi animali sieno fatto con li propri colori; di più vi sieno dipinti in ogni provincia gl'abiti degl'uomini ricchi et poveri, altresì gl'abiti vezzosi delle gentildonne, così delle vaghe donzelle che abitano nelle povere ville, et non sarebbe se non bene fatto che vi fussero descritti tutto quel che è dipinto in varie lingue.⁵²

Un precedente medico è rintracciabile anche per questo progetto sistematico d'immagini geografiche. La Sala delle Carte nel Guardaroba di Palazzo Vecchio era stata dipinta sotto la direzione del cosmografo Ignazio Danti, rim-

⁵¹ Rimandiamo al saggio di C. LAZZARO, *Animals as Cultural Signs: A Medici Menagerie in the Grotto of Castello*, in *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, a cura di C. Farago, New Haven-Londra, Yale University Press, 1995, pp. 197-227.

⁵² A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, cc. 92r-v (ed. HEIKAMP, pp. 122-123).

piazzato nel 1575 da Stefano Buonsignori, secondo un vasto programma, rimasto incompiuto, ma riportato da Vasari.⁵³ Nel progetto originale una serie di carte geografiche con le regioni dei quattro continenti, dipinte sui muri della sala e associate alle piante e agli animali provenienti da ogni parte del mondo, dovevano sovrastare dei grandi armadi destinati ad accogliere gli oggetti preziosi, coscienziosamente ordinati al di sotto del luogo di provenienza raffigurato nelle mappe.

Come sempre Del Riccio porta l'idea al suo parossismo, arrivando a formulare una sorta di utopia che ricorda quella, esattamente contemporanea, espressa da Campanella, il quale descrive i dipinti delle province, dei minerali, dei mestieri, degli animali e altro sui muri concentrici della sua *Città del sole*.⁵⁴ Il «Colosseo» al centro del «bosco regio» sarebbe dunque un 'teatro del mondo', per la sua ambizione totalizzante, e un 'teatro della memoria' per la disposizione a *panopticon* delle immagini, la cui vocazione universale è ribadita dall'abolizione delle frontiere linguistiche.

Sulla dimensione utopica del progetto vale la pena di soffermarsi più a lungo. Il «Giardino di un re» di Agostino Del Riccio possiede uno statuto particolare: il capitolo costituisce l'*ekphrasis* di un giardino ideale, un programma che potrebbe servire da modello. Ma il nostro monaco non è un artista o un intellettuale che propone i suoi servizi a un potente destinandogli un progetto ideale, come Filarete con la *Sforzinda* o Bernard de Palissy con la *Recette véritable*.⁵⁵ Si tratta piuttosto di un esercizio di virtuosismo. Praticante dell'*ars memorativa*, l'autore 'immagina' una struttura capace di contenere tutto il suo sapere, fatto di osservazioni e di trasmissione orale d'esperienze, non di conoscenze letterarie. Come ha giustamente intuito Alessandro Rinaldi, nel «bosco regio» e nei suoi quattro labirinti l'articolazione dello spazio equivale a una macchina per la classificazione sistematica che, con procedure mnemotecniche, permette di riunire in un solo insieme i maggiori monumenti dei giardini romani e fiorentini dell'epoca: «un teatro di memoria in cui Riccio può distri-

⁵³ G. VASARI, *Le Vite*, cit., VIII, pp. 56-58. Sul decoro del Guardaroba di Palazzo Vecchio si vedano, fra i vari contributi, la ricostruzione di E. ALLEGRI e A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i medici. Guida storica*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1980, pp. 287-313 e l'interpretazione di P. MOREL, *Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio*, in *Symboles de la Renaissance*, Parigi, Presses de l'École Normale Supérieure, II, 1982, pp. 187-205: 195-196.

⁵⁴ T. CAMPANELLA, *La Cité du Soleil* (1602/1623), edizione a cura di L. Firpo con traduzione francese a fronte di A. Tripet, Ginevra, Droz, 1972 («Les classiques de la pensée politique»), pp. 7-9. Sulla *Città del sole* come schema enciclopedico, corrispondente a «un sistema di memoria universale», si veda: F.A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 276.

⁵⁵ Antonio Averlino detto FILARETE, *Trattato di architettura*, edizione a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 2 voll., 1972; B. PALISSY, *Recette véritable* (1563), edizione a cura di F. Lestringant e C. Barataud, Parigi, Macula, 1996.

buire e archiviare i tesori di una lunga frequentazione dei giardini contemporanei».⁵⁶

In definitiva Del Riccio organizza la topica da lui costituita – come ogni topica – sulla base di un *corpus*, quello dei giardini medicei, dal quale si isolano dei frammenti che, riuniti nuovamente in altro ordine, danno forma a un montaggio di *exempla*. I modelli ai quali fa riferimento, sovente esplicitando nel testo la loro provenienza – Pratolino è per lui la maggiore fonte d'ispirazione – non sono tanto dei motivi destinati ad essere riprodotti da un improbabile mecenate, bensì casi esemplari divenuti 'luoghi comuni'. Si tratta dunque di un 'museo', di un'antologia dell'arte dei giardini, di una collezione d'unità distinte e già pronte. Ossia, usando la terminologia dell'arte novecentesca, di un *collage* di *ready-made*.

Il progetto del «bosco regio» è pertanto un catalogo che trova la sua forma fisica nello spazio di un giardino. La sua vera originalità va ricercata nella *dispositio*, nell'organizzazione di un materiale conoscitivo, di per sé eterogeneo, per il quale Del Riccio vuole trovare un ordine complessivo. Più che alla catalogazione alfabetica, l'autore si rifà alla struttura sistematica degli orti botanici, dove lo spazio, bidimensionale nella sua configurazione planimetrica ma lineare nella sua numerazione, può sovrapporsi a una lista che permette di trovare, con semplicità, ogni parte dell'insieme. Nel «Giardino di un re» ognuno dei quattro «labirinti» ospita otto «grotte», numerate con precisione e corrispondenti a vere e proprie grotte artificiali, ma anche a fontane o a collinette arricchite da decori scultorei. L'ordinata sequenza numerica ritma la descrizione che prende, in tal modo, la forma di un percorso.

L'uso della tipologia del labirinto rende ancor più esplicita la volontà di creare un insieme lineare. Infatti, malgrado i «quadri» fossero ideati come degli *Irrgärten* a itinerari multipli, delle apposite iscrizioni in codice sono previste per accompagnare i membri della corte reale nel percorso prestabilito,⁵⁷ secondo una tipologia che ricorda molto da vicino quella, citata più in alto, dei compartimenti degli orti botanici. D'altra parte la descrizione dell'autore non cerca in alcun modo di dettagliare un tracciato, ma segue semplicemente

⁵⁶ A. RINALDI, *Dal labirinto nel giardino al giardino come labirinto*, in *Il giardino storico all'italiana*, Atti del convegno di Studi (Saint Vincent, 22-26 aprile 1991), a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa, pp. 133-146: 144-145. Anche D. HEIKAMP, *Agostino del Riccio*, cit., p. 61 aveva già individuato la stretta relazione fra collezionismo, *ars memoriae* ed enciclopedismo nel progetto del «Giardino di un re».

⁵⁷ A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, c. 61r (ed. HEIKAMP, p. 94): «si dee fare certe lettere in terra in marmi, cifere che ti amoniscono le vie che ti hanno da tenere e non intendi se non gl'uomini di corte tali cifre». Sul concetto di *Irrgarten*, si rimanda a H. KERN, *Labirinti: forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo*, trad. L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1981, e a P. CARPEGGIANI, *I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento*, in *L'architettura dei giardini d'occidente*, cit., pp. 80-83.

un movimento centripeto che conduce sempre verso l'ottava grotta, situata ogni volta al centro dei labirinti, e termina nella piazza principale del «bosco regio» con il suo maestoso 'teatro del mondo'. I soggetti pensati per l'iconografia delle grotte non manifestano poi una volontà di coerenza; anche le tematiche proposte nelle composizioni del terzo e quarto labirinto – gli animali e il mondo pastorale – non possiedono un carattere sistematico.

Come negli orti botanici, l'ordine seriale dello spazio, ispirato alla configurazione di un indice scritto, permette l'organizzazione di una classificazione dell'insieme dei contenuti che si libera di ogni categoria determinata a priori. All'inventario del 'memorabile', dalla varietà delle creature registrata secondo i loro nomi ai diversi costumi dei popoli del mondo conosciuto, dai modi di pescare ai differenti tipi di barche,⁵⁸ il giardino cartaceo offre una struttura portante, una matrice, uno «spartimento» dove, in apposite collocazioni numerate, si possa conservare una collezione di 'luoghi comuni' che si vorrebbe universale, esaustiva, in altre parole enciclopedica. Il 'giardino di memoria' di Agostino Del Riccio è pertanto un dispositivo testuale, organizzato come quegli edifici mentali *en enfilade*, architetture immaginarie che l'*ars memorativa*, dall'epoca classica, insegnava a costruire.

L'impresa teorica presuppone che il giardino sia un'arte degna d'essere ricordata dagli uomini e il progetto dell'*Agricoltura sperimentale* si basa su questo credo. Non si tratta veramente di dare un ordine al 'libro della natura', ma di raccogliere e disporre in una galleria immaginaria un 'museo' dei principali 'luoghi comuni' della villa principesca, un 'libro dei giardini'.

Se tale è il fine, il mezzo è un testo, una descrizione che si verifica come un racconto. Per animare le grotte e allietare il percorso dell'immaginario visitatore, ad esempio, sono pensati innumerevoli 'scherzi d'acqua', la cui onnipresenza non è solo il riflesso dello sviluppo dell'ingegneria idraulica nell'Italia cinquecentesca, ma anche un artificio testuale. Mirando al coinvolgimento del lettore nella finzione narrativa, essi partecipano, secondo un «effetto di realtà», direbbe Roland Barthes,⁵⁹ alla creazione di ciò che la retorica classica chiamava l'*enargeia*,⁶⁰ la manifestazione nel testo dell'evidenza sensibile, che qui è tattile oltre che visibile.

⁵⁸ Nella prima grotta del quarto labirinto, il domenicano consiglia di «farvi dipignere tutti i legni che stanno nell'acque tanto dolci come salse» (A. DEL RICCIO, *Agricoltura sperimentale*, cit., III, c. 82r (ed. HEIKAMP, p. 115)).

⁵⁹ Cfr. R. BARTHES, *L'effet de réel*, «Communications», marzo 1968, ora in *Œuvres complètes*, ed. a cura di É. Marty, Parigi, Éditions du Seuil, II, 1994, pp. 479-484.

⁶⁰ Sul concetto di *enargeia* nelle teorie letterarie del Rinascimento, si rimanda a P. GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995 («L'atelier de la Renaissance», 5).

L'ambizione dell'esercizio descrittivo, dunque, vorrebbe raggiungere, per l'importanza accordata alla immaginazione, il livello letterario di un Filostrate, nel campo della mitografia, o di un Dante, per la morale.⁶¹ Malgrado una prosa modesta e un sapere maggiormente empirico, è il sogno visionario di un 'giardino dei giardini' al quale Del Riccio riuscì a dar forma.

Traduzione dal francese di Luigi Gallo

⁶¹ Sul rapporto fra la *Divina Commedia* e l'*ars memoriae* si vedano: F.A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 87-88; M. FAGIOLO, *Le paradis de la mémoire*, cit.